

La traducció com a expressió de la creativitat teatral

Jordi Sala Lleal

Universitat de Girona

Sens dubte, el llegat que Jaume Melendres ens va deixar és molt gran. Primer com a comunitat lingüística i nacional més o menys delimitada, que té la sort que Melendres va fer servir la llengua que ens identifica com a opció primera i natural; i segon, també, com a comunitat de gent que treballa dins la diversitat de manifestacions múltiples i sovint heterogènies que englobem sota el nom de «teatre». També aquesta segona comunitat es pot sentir afortunada d'haver-lo tingut entre les seves fileres: la fortuna, per als catalans que estimem el teatre, és doncs doble.

El llegat de Jaume Melendres es compon també de manifestacions múltiples, però no ben bé heterogènies: el teatre és l'eix al voltant del qual s'articula la major part de la seva activitat i la seva producció. En el cercle de tot allò que s'integra dins de les arts escèniques es troben la multitud de coses que Melendres va fer, va pensar, va dir al llarg d'unes quantes dècades. És un tòpic referir-se a algunes persones com a home, o com a dona, «de teatre»: poques vegades aquesta expressió escau tan bé a algú. I això és així perquè va fer de la seva vida, fins al final, un servei entusiasta a l'art del teatre, vinculat per a ell de manera intensa, però diferenciable, a la literatura; un servei que va abastar diversos àmbits tant de la teoria com de la pràctica teatrals. Docent, dramaturg, *metteur en scène*, crític... aquestes són algunes de les etiquetes a què associem la tasca de Jaume Melendres com a home íntegre de teatre. També l'etiqueta de teòric: per a ell la praxi i la teoria eren vasos comunicants d'una mateixa cosa, àmbits germans d'un sol objecte de treball i d'estudi, i en conseqüència va ser també un pensador profund de l'art del teatre que va compendiar bona part dels coneixements acumulats amb els anys en el magnífic llibre *La teoria dramàtica. Un viatge a través del pensament teatral*. No hi ha gaires llibres que destil·lin un coneixement tan fondo de teoria i història de les arts escèniques com aquest: vull dir, no hi ha gaires llibres com aquest en cap llengua.

I la condició de traductor? Ara com ara, no deu ser un concepte tan establert com d'altres associats a la seva carrera professional. Això no té gaire res a veure amb l'activitat traductora de Melendres en si, que com veurem va ser

profusa i rellevant, sinó amb el prestigi mateix de l'activitat. Fins no fa tant de temps, traduir era una feina, si més no implícitament, poc considerada, fins i tot poc observada. Afortunadament, avui se'ns faria gairebé intolerable la pràctica, habitual en el passat, d'editar un llibre redactat originàriament en una altra llengua sense fer-hi constar el nom de qui l'ha traduït. Tanmateix, en la ment col·lectiva, potser en alguna part de l'inconscient, encara funcionen prejudicis sobre el valor de la traducció, i potser caldria dur-los fins a la consciència més diàfana per poder valorar després, en tota la dimensió que es mereix, la tasca traductora de Jaume Melendres, que va ser una tasca intensa, exigent i continuada tot al llarg de la seva trajectòria en el camp de les arts escèniques. I una tasca artística, no hi pot haver dubte. Com va expressar ell mateix en una ocasió: «El traductor de teatre és l'intèrpret de l'intèrpret [l'actor], perquè fa una interpretació d'un text perquè sigui interpretat posteriorment; i, precisament perquè és un intèrpret que treballa per a un altre intèrpret que és un artista, el traductor també és un artista, o almenys ho hauria de ser» (MELENDRES, 2000c).

Jaume Melendres va ser també, per tant, un traductor. De manera més concreta, un traductor teatral: les traduccions de textos dramàtics són la columna de la seva activitat traductora. Amb tot, cal fer esment aquí de les altres obres que va traduir, perquè n'hi ha. D'una manera especial va parar atenció en l'assaig, sobretot al voltant de temes sociològics i econòmics, als quals va dedicar moltes hores de traducció els primers anys setanta, és a dir, al principi de la seva quarta dècada de vida.¹ L'altre segment d'assajos que Melendres va traduir és molt posterior, i tots ells són de matèria teatral: van

1. Per a l'editorial Península, i doncs al castellà, va traduir del francès *La diàlectica del objeto económico* de Fernand Dumont (1971), *La sexualidad de la mujer* de Marie Bonaparte (1972) i *Sociología de Saint-Simon* de Pierre Ansart (1972). Per a Laia, una editorial esquerranosa que aleshores s'acabava de fundar, va traduir també del francès *Sobre la ideología: el caso particular de las ideas sindicales* de Daniel Vidal (1973) i *Metodología de las ciencias sociales* de Raymond Boudon i Paul Lazarsfeld (3 volums, 1973-1975). Probablement la integració al cos docent de l'Institut del Teatre, el 1973, va ser decisiva perquè abandonés la tasca de traduir aquesta mena d'assaig. Amb tot, anys més tard encara va fer la traducció, també per a Laia, però en català, d'un text filosòfic, el *Discurs sobre l'esperit positiu* d'Auguste Comte (1984). (Les dades contingudes en aquest article, incloses moltes de la llista de traduccions de textos dramàtics que figura més avall, provenen sovint de la «Guia temàtica» sobre Jaume Melendres elaborada per la Biblioteca digital del Centre de Documentació i Museu de les Arts Escèniques de l'Institut del Teatre: bibliotecadigital.institutdelteatre.cat/mae).

ser traduïts per l'interès que hi tenia i la importància que els conferia. A banda de tres textos curts,² va traduir al castellà el *Manifiesto romántico* de Victor Hugo per a l'editorial Península (1989), al català *Un teatro de situaciones* de Jean-Paul Sartre (de fet, es tracta d'una edició d'articles curada per Michel Contat i Michel Rybalka) per a les edicions de l'Institut del Teatre (1993), i novament al castellà el *Diccionario del teatro* (en la versió revisada) de Patrice Pavis per a Paidós (1998). Sens dubte, aquesta darrera traducció és la més important, la més magna de totes les que Melendres va fer a banda de les de textos dramàtics, i probablement aquella on va tenir-hi més implicació personal: no en va l'obra de Pavis constitueix una summa de les arts escèniques, un pou d'informació i anàlisi gairebé sense fons on pot il·lustrar-se tot-hom interessat en l'art del teatre en aquest tombant de mil·lenni. Novament per aquestes contrades vam tenir sort: és clar que qualsevol traductor del francès pot traduir el *Dictionnaire* de Pavis, però només un home íntegre de teatre (en la teoria i en la praxi) com Jaume Melendres en podia fer la versió tan precisa, tan ben acabada, que es pot llegir en castellà. La «Nota del traductor» d'aquesta edició ja ens alerta de la importància que adquireix que el traduís qui ho va fer: sense anar més lluny, hi proposa substituir l'expressió «*puesta en escena*» (de *mise en scène*), entesa com el resultat de l'operació de dur un text a l'escena, pel terme *escenificación* (PAVIS : 18) —i em sembla que la proposta és vàlida també per a la nostra llengua. Només l'autoritat de Melendres fa factibles, i desitjables, propostes com aquestes.

La resta de traduccions que va fer Jaume Melendres són totes de textos dramàtics:³ aquesta va ser la deriva de la seva activitat traductora. De fet, més que d'un traductor, professional o aficionat, estem davant d'un home íntegre de teatre per al qual la traducció és una forma més de l'expressió de la teatralitat, un àmbit més del calidoscopi de la creativitat escènica que pro-

2. Va traduir al català «El gran ritornello» d'Enzo Cormann (publicat a *Pausa*, 1994); al castellà, «La desgracia de Becque» de Louis Jouvet (afegida a la traducció de *Los cuervos* d'Henry Becque editada per les Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España, 2001) i «Descubrimiento de Sabbattini», també de Louis Jouvet (publicat a la *Revista de la Asociación de Directores de Escena de España*, 2005).

3. No va traduir cap text de ficció que no fos teatral, tot i el seu gust per la literatura en general. No es pot considerar «no teatral» la traducció del relat de Michel Tournier *El fetitxista* (inclòs en l'aplec *El Gall fer*, traduït majorment per Santiago Albertí i publicat per Edicions 62 el 1988), perquè aquest text té un format inequívocament dramàtic, i de fet la traducció de Melendres va servir per a una escenificació de Ramon Ivars.

dueix figures multiformes. Una traducció d'una obra de teatre és, per a Melendres, una altra manera d'expressar-se teatralment, de crear en l'àmbit de les arts escèniques, tal com ho són, al seu cantó, la redacció d'una obra pròpia, la posada en escena d'un text d'un altre autor, un sagaç article o un model·lic llibre de reflexió teòrica. Al capdavant, sovint la traducció d'un text dramàtic tenia en el cas de Melendres la finalitat ulterior, però immediata, d'una posada en escena firmada per ell mateix; i també sovint el periple d'aquell text traduït acabava en una posterior publicació acompanyat d'un pròleg a l'autor i a l'obra en qüestió informadíssim i brillant (posem per cas, els pròlegs a *El facinerós és al replà* de Joe Orton o a *La importància de ser Frank* d'Oscar Wilde). Tot era part integrant d'un procés de creativitat teatral que abastava àmbits variats d'expressió.

Per tal de fer-nos càrrec del conjunt de la producció de traduccions teatrals de Jaume Melendres i poder-ne valorar les constants i les característiques més definidores, se n'inclou tot seguit una llista completa ordenada cronològicament, amb indicació del nom de l'autor i del títol originals i del títol de la traducció, i del lloc i l'any de l'estrena (i el nom del director) i/o de la publicació, si s'escau. (Les dates que es donen de les traduccions corresponen a l'any d'elaboració de la traducció, si és coneguda, o més habitualment a la data d'estrena o de publicació.)

- 1972 *Le grand Claus et le petit Claus* de François Salvaing. *El gran Claus i el petit Claus*. Estrena: Teatre Romea, 1972, direcció de Francesc Alborch. Publicació: Robrenyo, 1976.
- 1975 *Krapp's Last Tape* de Samuel Beckett. [cotraducció amb Josep Maria Benet i Jornet] *L'última cinta*. Estrena: Sabadell, 1975, direcció de Iago Pericot i Sergi Mateu.
- 1976 *Isménie!* d'Eugène Labiche. *La meva Ismènia. Ismenia mía*. [al castellà] Estrena: Teatre Adrià Gual, 1976, direcció de Jaume Melendres. Publicació: Institut del Teatre, 1982.
- 1978 *Frühlings Erwachen* de Frank Wedekind. *Despertar de la primavera*. Estrena: Festival Internacional de Teatre de Sitges, 1978, direcció de Jordi Mesalles.
- 1979 *Rites* de Maureen Duffy. [cotraducció amb Kathryn Woolard] *Rites*. Estrena: Institut del Teatre, 1979, direcció de Jaume Melendres.
- 1980 *Fadren* d'August Strindberg. *Pare*. Estrena: 1980, direcció de Jaume Melendres.
- *Yes, peut-être* de Marguerite Duras. *Yes, potser*. Estrena: Badalona, 1980, direcció de Teresa Vilardell.
- *Die Bitteren Tränen der Petra von Kant* de Rainer Werner Fassbinder. *Les llàgrimes amargues de Petra von Kant*. Estrena: Teatre Regina, 1980, direcció de Jaume Melendres. Publicació: Institut del Teatre-Edicions del Mall, 1984.

- 1982 *Impromptu de Versailles* de Jean-Baptiste Poquelin, Molière. *L'impromptu de Versailles*. Estrena: Teatre Adrià Gual, 1982, direcció de Lluís Pasqual.
- 1983 *Small Craft Warnings* de Tennessee Williams. *Advertència per a embarcacions petites*. Estrena: Teatre Lliure, 1983, direcció de Carlos Gandolfo. Publicació: Institut del Teatre-Edicions del Mall, 1986.
- *The Importance of Being Earnest* d'Oscar Wilde. *La importància de ser Frank*. Estrena: Teatre Condal, 1983, direcció de Jaume Melendres. Publicació: Institut del Teatre, 1998.
- 1984 *Time and the Conway* de John Boynton Priestley. *El temps i els Conway*. Estrena: Institut del Teatre, 1984, direcció de Jaume Melendres.
- *Dimanche* de Michel Deutsch. *Diumenge*. Estrena: Teatre Adrià Gual, 1984, direcció de Jordi Mesalles. Publicació: Institut del Teatre, 1988.
- 1985 *Philanderer* de George Bernard Shaw. *Fascinació*. Estrena: Institut del Teatre, 1985, direcció de Jaume Melendres.
- *Ruffian on the Stair* de Joe Orton. *El facinerós és al replà*. Estrena: Ateneu de Barcelona, 1985, direcció de Carlos Lasarte. Publicació: Institut del Teatre-Edicions del Mall, 1985.
- *On ne badine pas avec l'amour* d'Alfred de Musset. *No feu bromes amb l'amor* (Premi Adrià Gual 1985). Estrena: Teatre Adrià Gual, 1988, direcció de Jus Sagarra. Publicació: Institut del Teatre, 1988.
- *Tales from Hollywood* de Christopher Hampton. *Històries de Hollywood*.
- 1986 *Arms and the Man* de George Bernard Shaw. *L'home i les armes*. Estrena: Mataró, 1986, direcció de Francesc Alborch. Publicació: Institut del Teatre, 1998.
- 1988 *Les mystères du confessionnal* de Pierre Lamy i Louis Hamon. *Els misteris del confessionari*. Estrena: Institut del Teatre, 1988, direcció de Jaume Melendres.
- *Trio en mi bemoll* d'Éric Rohmer. *Trio en mi bemol*. Estrena: Teatreneu, 1988, direcció de Joan Ollé.
- 1989 *Oedipe Roi* de Jean Cocteau. *Oedipus Rex*. Estrena: Teatre Grec, 1989, direcció de János Fürst.
- 1990 *Summit Conference* de Robert David MacDonald. *Mentre Hitler i Mussolini prenien el te*. Estrena: Teatre Regina, 1990, direcció de Damià Barbany.
- *Gl'Innamorati* de Carlo Goldoni. *Els enamorats*. Estrena: Mercat de les Flors, 1990, direcció de Calixto Bieito. Publicació: Institut del Teatre, 1993.
- *Tinker's Wedding* de John Millington Synge. *Les bodes del llauner*. Estrena: Teatre Regina, 1990, direcció de Calixto Bieito. Publicació: Institut del Teatre, 1995.
- 1991 *The Primary English Class* d'Israel Horovitz. *Catalanish*. Estrena: Teatreneu, 1991, direcció de Carlos Lasarte.
- 1994 *Les étoiles dans le ciel de l'aube* d'Alexandre Galine. *Estrelles en un cel de matinada*. Estrena: Teatre Adrià Gual, 1994, direcció de Jaume Melendres.
- *La serva amorosa* de Carlo Goldoni. [peça breu] *La criada amorosa*. [al castellà] Publicació: Asociación de Directores de Escena de España, 1994.

- 1995 *L'impromptu d'Outremont* de Michel Tremblay. *Un berenar improvisat*. Estrena: 1995, direcció de Jaume Melendres.
- 1996 *Moralność Pani Dulskiej* de Gabriela Zapolska. *La moral de la senyora Dulska*. Estrena: La Cuina, 1996, direcció de Jaume Melendres.
- *Les quatre jumelles* de Raúl Damonte, «Copi». *Les quatre bessones*. Estrena: La Cuina, 1996, direcció d'Ana Silvestre.
- 1999 *Albertine, en cinq temps* de Michel Tremblay. *Albertine, en cinc temps*. Estrena: La Cuina, 1999, direcció de Jaume Melendres.
- *Les travaux et les jours* de Michel Vinaver. *Els treballs i els dies*. Estrena: La Cuina, 1999, direcció de Jaume Melendres.
- *Blanche Aurore Céleste* i *Les cendres et les lampions* de Noëlle Renaude. [peces breus] *Blanca Aurora Celeste* i *Les cendres i els fanalets*. *Blanca Aurora Celeste* i *Las cenizas y los farolillos*. [al castellà] Estrena de totes dues: Teatre Art Brut, Festival Grec, 1999, direcció d'Ana Silvestre. Publicació (bilingüe) de totes dues: *Escena*, 1999.
- 2000 *Stella* de Johann Wolfgang von Goethe. *Stella*. Estrena: La Cuina, 2000, direcció de Jaume Melendres.
- *Les affaires sont les affaires* d'Octave Mirbeau. *Los negocios son los negocios*. [al castellà] Publicació: Asociación de Directores de Escena de España, 2000.
- *Antigone* de Jean Anouilh. *Antígona*. Estrena: Nou Tantarantana, 2000, direcció de Roberto Romei.
- 2002 *Les acteurs de bonne foi* de Pierre de Marivaux. *Els actors de bona fe*. Estrena: Institut del Teatre, 2002, direcció de Jaume Melendres.
- *Les corbeaux* d'Henry Becque. *Los cuervos*. [al castellà] Publicació: Asociación de Directores de Escena de España, 2002.
- *Feu la mère de madame* de Georges Feydeau. *La mare de la senyora al cel sia*. Estrena: Teatre Zorrilla de Badalona, 2002, direcció de Jaume Melendres.
- *11 septembre 2001* de Michel Vinaver i *Les troianes* d'Eurípides, adaptació de Michel Vinaver. *11 setembre 2001* i *Les troianes*. Estrena de totes dues: Teatre Nacional de Catalunya, 2002, direcció de Ramon Simó. Publicació de totes dues: Proa-Teatre Nacional de Catalunya, 2002.
- 2003 *Juste la fin du monde* de Jean-Luc Lagarce. *Just la fi del món*. Estrena: Nou Tantarantana, Festival Grec, 2003, direcció de Roberto Romei. Publicació: Re&Ma, 2003.
- 2004 *Solo para Paquita* d'Ernesto Caballero. *Solo per a Paquita*. Estrena: Versus Teatre, 2004, direcció de Genoveva Pellicer.
- *Le diable en partage* de Fabrice Melquiot. *El diable compartit*. Estrena: Nou Tantarantana, 2005, direcció de Roberto Romei.
- 2009 *Abraham Lincoln va au théâtre* de Larry Tremblay. *Abraham Lincoln va al teatre*. Lectura dramatitzada: Sala Beckett, 2009, direcció de Thomas Sauer-teig.

Del llistat, en podem treure algunes conclusions prou reveladores del caràcter i la funcionalitat de l'activitat de Jaume Melendres com a traductor teatral: les agruparem en cinc i hi dedicarem la resta d'aquestes pàgines.

La primera conclusió és que la traducció d'obres va ser per a Melendres una pràctica privilegiada al llarg de la seva carrera teatral: des de mitjan anys setanta i durant més de trenta anys, no hi ha cap període llarg on la deixés de banda. Només cap als darrers anys hi ha una certa davallada en la producció de traduccions, tot i que la d'*Abraham Lincoln va al teatre* del quebequès Larry Tremblay és tardana, i la lectura pública es va fer pòstumament. En total, va traduir quaranta-sis obres de teatre,⁴ si excloem del còmput les tres traduccions que va fer al castellà d'obres pròpies.⁵ En conjunt, es tracta d'un repertori molt respectable que per si sol té un gran valor: Jaume Melendres ja seria un home important del teatre català dels últims quaranta anys encara que només ens hagués llegat aquest gruix de traduccions. La seva transcendència en el coneixement a casa nostra de la literatura dramàtica forana és molt considerable.

La segona de les conclusions que podem treure d'aquesta llista és que l'activitat traductora de Jaume Melendres estava fonamentalment destinada a l'escena. Com s'ha dit més amunt, les seves diverses realitzacions teatrals són parts d'un procés íntegre de creativitat teatral, d'un conjunt indestriable, i la traducció de textos dramàtics estava encaminada, no sempre però sí majoritàriament, a l'escenificació. Ja n'és el cas de la primera traducció (no pas autotraducció), una obra destinada al públic infantil, l'única d'aquesta mena

4. D'aquestes, cal tenir present que dues (*L'última cinta* i *Rites*) són traduccions elaborades en col·laboració, una pràctica a la qual Melendres no va tornar després dels anys setanta. Tampoc cal no perdre de vista que, en el còmput global, s'hi compten dues peces breus: *Blanca Aurora Celeste* i *Les cendres i els fanalets* de Noëlle Renaude. Les peces 11 setembre 2001 de Michel Vinaver i *Les troianes* d'Eurípides en adaptació de Vinaver també s'han comptat com a dues obres a part, malgrat que formessin part del mateix espectacle i que també es publicuessin plegades. D'altra banda, aquelles obres que Melendres va traduir al castellà a més a més de fer-ho al català (*Ismenia mía* d'Eugène Labiche i *Blanca Aurora Celeste* i *Las cenizas y los farolillos* de Renaude) es comptabilitzen només un cop.

5. *Meridianos y paralelos* va ser traduïda per a la revista *Yorick* el 1970; *Defensa india de rey*, per a *Primer acto* el 1971; i *El parque de atracciones de Helena Karsunkel*, per a la *Revista de la Asociación de Directores de Escena de España* el 2006. Les autotraduccions al castellà, prou matineres, de les seves dues primeres obres ens indiquen la projecció que a començament dels setanta prometia la producció dramàtica original de Melendres.

que va traduir: *Le grand Claus et le petit Claus* de François Salvaing (de fet, una adaptació d'un text de H. C. Andersen), que es va escenificar dins del XII Cicle de Teatre al Romea per a nois i noies de 1972, amb direcció de Francesc Alborch. En total, Melendres va traduir vint-i-sis obres⁶ per a tantes altres escenificacions a càrrec de diversos directors, i setze més per a espectacles que va dirigir ell mateix, la majoria al si de l'Institut del Teatre i amb actors i actrius en formació. Aquesta última dada és molt significativa, perquè ens torna a avisar de la integritat de la variada activitat teatral de Jaume Melendres: sovint, tot volent posar en escena una obra determinada d'un autor forà i no havent-n'hi cap versió en català, ell mateix la traduïa i encetava així un productiu cicle creatiu que englobava la traducció, la direcció i la tasca docent, cicle que de vegades es tancava amb la publicació de l'obra traduïda, l'últim port al qual arribava aquell vaixell que havia salpat anys abans. En aquest sentit, el gruix de traduccions de la seva mà de textos dramàtics dutes a l'escena constitueix un fragment de la història recent de les arts escèniques a Catalunya.⁷

En conjunt, Jaume Melendres va traduir gairebé sempre pensant en l'escena i per a l'escena: les dades així ho indiquen, i el caràcter de les seves traduccions ho corrobora. A això últim, caldrà que hi dediquem un espai, perquè afecta directament una qüestió summament interessant relacionada amb el Melendres traductor de teatre: el Melendres que, com a teòric del teatre i traductor, lògicament també va reflexionar sobre la tasca mateixa de la traducció teatral.

D'entrada, Jaume Melendres compartia el pensament de Patrice Pavis contingut en l'entrada «Traducción teatral» del *Diccionario del teatro*, que va traduir: «en el teatre el fenomen per a l'escena desborda clarament el problema —força limitat— de la traducció interlingüística del text dramàtic. [...] és indispensable tenir presents dues evidències: *primo*, en el teatre la traducció “passa” pel cos dels actors i per l'oïda dels espectadors; *secundo*, no aboquem simplement un text lingüístic en un altre, sinó que confrontem i posem en comunicació situacions d'enunciació i cultures heterogènies, separades en

6. S'inclou en el recompte l'última traducció, *Abraham Lincoln va al teatre*, que va ser objecte d'una lectura dramatitzada.

7. Només són tres els casos de textos teatrals que va traduir sense la perspectiva d'una posada en escena immediata, i que d'entrada estaven destinats a la publicació: en tots tres casos es tracta de traduccions al castellà elaborades per a l'Asociación de Directores de Escena de España. Són l'excepció.

l'espai i en el temps»⁸ (PAVIS : 483). És a dir, el text dramàtic té unes determinades especificitats que converteixen la tasca traductora en una activitat peculiar; el traductor teatral ha de pensar en l'escena, una escena que no pertany a la mateixa cultura que la del text dramàtic original, i això té unes conseqüències materials indiscutibles. Jaume Melendres n'era conscient: no solament ens ho indica la traducció del diccionari de Pavis i en general la producció teòrica pròpia, sinó que en tenim proves explícites en alguns llocs on va donar pistes clares de les seves idees sobre l'art de la traducció teatral. Per exemple, al començament de la introducció a *La criada amorosa* de Goldoni (MELENDRES, 1994), escriu: «Les traduccions dels textos dramàtics acostumen a debatre's entre dos requeriments sovint difícilment conciliables: o bé una literalitat escrupolosa, en benefici de l'erudició, o bé una acceptable funcionalitat escènica». I, habitualment, la seva opció és aquesta última: «M'he inclinat —continua escrivint— per la segona opció».⁹ Això és així habitualment, en efecte, però no sempre. Per exemple, a la nota introductòria a la traducció de *No feu bromes amb l'amor* d'Alfred de Musset (MELENDRES, 1988), escriu: «buscar equivalències catalanitzades, si bé podia estar justificat en una versió destinada directament a l'escenari, no ho sembla tant en una traducció que vol tenir també un valor documental». La ideologia de Jaume Melendres sobre la traducció teatral no ofereix una sola cara, no està informada d'una sola tendència, sinó que presenta un cert eclecticisme entès com la necessitat de trobar espais de consens entre l'original i la traducció, entre la cultura de sortida i la d'arribada, i aquests espais depenen de cada cas, de cada obra, i també de les intencions i la destinació última de cada traducció.

Amb tot, Jaume Melendres no participava de la idea segons la qual la traducció teatral és d'un caràcter radicalment diferent de la traducció literària

8. «En el teatro el fenómeno de la traducción para la escena desborda claramente el problema —bastante limitado— de la traducción interlingüística del texto dramático. [...] es indispensable tener en cuenta dos evidencias: *primo*, en el teatro la traducción “pasa” por el cuerpo de los actores y por el oído de los espectadores; *secundo*, no vertemos simplemente un texto lingüístico en otro, sino que confrontamos y ponemos en comunicación situaciones de enunciación y culturas heterogéneas, separadas en el espacio y en el tiempo». Totes les traduccions al català de citacions són meves.

9. «Las traducciones de los textos dramáticos suelen debatirse entre dos sollicitaciones a menudo difícilmente conciliables: o bien una literalidad escrupulosa, en beneficio de la erudición, o bien una aceptable funcionalidad escénica. [...] Me he decantado por la segunda opción».

en general, i així ho va defensar en diferents fòrums. «¿Es pot parlar realment d'uns problemes que siguin propis o singulars del traductor teatral? [...] En tot cas, si n'hi ha algun, és el fet que el text teatral, més que el text narratiu o el text poètic, és un manual d'instruccions tècnic» (MELENDRES, 1989); «al meu entendre, la veritable, per no dir única, especificitat de la traducció teatral [...] és que tradueix paraules que han de ser dites i sentides en veu alta. Per això mateix el text de teatre no és altra cosa que un conjunt d'instruccions que l'autor dóna a l'actor perquè faci dir al seu personatge unes determinades coses d'una determinada manera» (MELENDRES, 2000c). El fet que tot text dramàtic sigui un «manual d'instruccions» implica que el traductor teatral ha de descobrir i adaptar els «gestos» que s'amaguen rere les paraules en l'obra original, gestos que estan immersos en el seu medi cultural: «Si alguna cosa té de diferent el traductor de teatre és que, més enllà de les paraules, és traductor de gestos. [...] Ara bé, si el traductor s'ha de plantejar en cada moment, a cada gest de la cultura original, quina expressió equivalent correspondria en la llengua receptora, probablement hauria de ser un antropòleg d'una extraordinària qualificació i d'una extraordinària saviesa; i segurament aquest no és el seu problema. A mi em sembla que el que ha de fer el traductor de teatre és anar al nucli del gest, i el nucli del gest en un escenari és la respiració. És a dir, més que intentar traduir un conjunt de gestos precisos (perquè ni l'autor mateix no els té clars, aquests gestos), el que ha de restituir és la respiració dels personatges originals, perquè d'aquesta respiració en neix la singularitat vital de cada personatge i la seva personalitat dramàtica [...]». D'aquesta manera, la clau de volta de la traducció teatral és l'adaptació de les respiracions: «La bona traducció teatral [...] és la que restableix la literalitat de la respiració de cada personatge tal com la proposa l'autor; podria dir-se que traduir teatre és respectar aquesta respiració en paraules diferents, o sigui, reescriure la mateixa melodia amb una lletra diferent» (MELENDRES, 1989).

Sobre com l'autor original estableix la respiració dels personatges, Jaume Melendres ho explicava sobretot a partir de la seva traducció de *No feu bromes amb l'amor* d'Alfred de Musset; amb aquesta obra, havia fet l'aprenentatge sobre el paper dels signes de puntuació com a didascàlies no explícites que donen indicacions respiratòries a l'actor (MELENDRES, 2000c). Segons ell, el teatre contemporani havia tendit a un lamentable empobriment en l'ús dels signes de puntuació, per exemple dels punts suspensius, com també en el de les exclamacions i altres indicacions respiratòries. «Finalment, moltes vegades també el traductor suprimeix els *ohs* i els *ahs* perquè li semblen ridículs, li semblen melodramàtics. Tots aquests escassos elements —signes de puntu-

ació, interrogacions, admiracions, exclamacions— de fet són les restes d'una escriptura pneumàtica, l'escriptura que està basada en els moviments respiratoris» (MELENDRES, 2000c). La dificultat pròpia de la traducció teatral acaba essent aquesta, i no és pas petita, perquè respectar els signes gràfics deixant-los igual que a l'original no és una solució vàlida; el traductor els ha d'interpretar, els ha de discernir en relació amb els usos propis de l'època i de la llengua del text original, i això implica «fer hipòtesis i arriscar-se; com a traductor teatral, és la meva responsabilitat, i és la meva feina específica de traductor de teatre» (MELENDRES, 2000c).

Això, evidentment, sol·licita un traductor que, a més de ser rigorós en la tasca, disposi d'un grau de consciència elevat sobre el caràcter de l'activitat que du a terme. Jaume Melendres era un traductor que, pel seu bagatge literari i teòric, gaudia d'aquesta consciència, de les possibilitats i dels perills de la traducció teatral; fins i tot del perill mateix de ser-ne massa conscient. En la brillant i divertida intervenció oral que va fer en un congrés sobre la projecció contemporània a Europa de l'obra de Goldoni, l'any 1995 (MELENDRES, 1995), va dir: «Tinc la impressió que nosaltres, els traductors, ens plantejem un munt de problemes que en general ningú no es planteja. Tenim molts més escrúpols que no pas els autors, i sobretot que els directors d'escena. Potser és excessiu per part nostra. Ho dic perquè jo també sóc autor i director d'escena i per tant sé com, tot sovint, passo per sobre de determinats problemes que, tanmateix, em plantejo quan tradueixo les paraules escrites per un altre». ¹⁰ Certament, els escrúpols: els d'algué que coneix i estima l'escriptura teatral, i que a l'hora de traduir-la sap que aquells mots originals pertanyen a «un altre» —i a una altra cultura, a un altre món—. A l'edició que va fer de la traducció de Jacinto Benavente de *Llibertat!* de Santiago Rusiñol, hi va afegir unes «*Notas del revisor*» (MELENDRES, 2000b) on, entre altres coses, escriu: «El que sobre el paper semblava una mera operació traductora, un mer vessament lingüístic, potser era una cosa molt més rellevant. No eren pas sospites infundades: Benavente no havia traduït *Llibertat!*, sinó que l'havia adaptat en el sentit més fondo del concepte; és a dir, l'havia portat fins a la seva pròpia ideologia i, per descomptat, a la del públic per al qual

10. «J'ai l'impression que nous, les traducteurs, nous nous posons un tas de problèmes qu'en général personne ne se pose. Nous avons des scrupules bien plus forts que ceux des auteurs, et surtout que ceux des metteurs en scène. Peut être est-ce excessif de notre part. Je dis ça parce que je suis moi-même auteur et metteur en scène et donc je sais comment, souvent, je passe par-dessus certains problèmes que, cependant, je me pose quand je traduis les mots écrits par un autre».

treballava». I més endavant: «Queda clar, un cop més, que la traducció sempre és un treball dramàtic adaptador i en alguns casos, como aquest, reductor».¹¹ Reductor perquè, amb els seus escrúpols de traductor-autor, de literat i de teòric del teatre, es va sentir en l'obligació de rectificar i fins suprimir determinades ampliacions que Benavente s'havia permès de fer. La responsabilitat, però, no era solament del dramaturg madrileny i de determinats excessos verbals; també ho era de la mateixa forma de l'obra original de Rusiñol: «Tot i que va néixer per ser immediatament traduït, el text de Rusiñol és difícilment traduïble: qualsevol vessament a un altre continent lingüístic suposa la pèrdua d'una part dels seus continguts, en la mesura que dilueixen forçosament les contradiccions idiomàtiques d'una societat [la catalana]».¹² En aquesta citació, on s'observa el gust de Melendres per fer servir el mot «vessar» com a sinònim de «traduir»,¹³ s'hi fa palesa la consciència que traduir teatre no solament implica una operació de *transmutation* (en termes de Roman Jakobson: és a dir, una traducció intersemiòtica), sinó també una autèntica *adaptació* a la tradició literària, teatral i cultural del context final.¹⁴

Pensar en l'escena i per a l'escena genera sovint que la cultura d'arribada sigui la predominant enfront de la cultura de sortida, fet que té conseqüències visibles en la materialitat del text; això es detecta amb una certa facilitat, per exemple, en els noms dels personatges, els tractaments lingüístics de les

11. «Lo que sobre el papel parecía una mera operación traductora, un mero vertido lingüístico, tal vez era algo mucho más relevante. No eran sospechas infundadas: Benavente no había traducido *Llibertat!*, sino que la había adaptado en el sentido más profundo del concepto; es decir, la había llevado a su propia ideología y, por supuesto, a la del público para el que trabajaba. [...] Queda claro, una vez más, que la traducción siempre es un trabajo dramático adaptador y en algunos casos, como éste, reductor».

12. «Pese a que nació para ser inmediatamente traducido, el texto de Rusiñol es difícilmente traducible: cualquier vertido a otro continente lingüístico supone la pérdida de una parte de sus contenidos, en la medida en que diluyen forzosamente las contradicciones idiomáticas de una sociedad».

13. És un ús no exclusiu d'ell, però que sovinteja en els seus escrits i amb el qual juga pel fonament etimològic: «*La importància de ser Frank* és una *versió*, el vessament d'un líquid verbal en un altre recipient lingüístic» (MELENDRES, 1998 : 8).

14. Sobre els termes «versió», «adaptació» i d'altres, així com sobre tantes altres qüestions relacionades amb la teoria de la traducció teatral, és inexcusable en el nostre àmbit lingüístic la consulta del llibre d'Eva Espasa (ESPASA, 2001). Per al tema plantejat, vegeu especialment pp. 95-104.

relacions personals i socials, les solucions a les varietats dialectals de l'original, etc.¹⁵ Ara bé, en el pensament de Jaume Melendres, aquesta servitud del text traduït no ha de derivar necessàriament en una adaptació en el sentit que habitualment es dona a aquesta paraula,¹⁶ sobretot quan es traslladen clàssics a una altra llengua; no ha de comportar una contemporaneïtzació del context històric i cultural de l'obra. A la pràctica de les versions anacròniques, i sovint també anatòpiques¹⁷ (pràctica de la qual s'abusa, però que de vegades pot esdevenir fructífera), Melendres s'hi oposava frontalment. En tenim diverses evidències escrites. Per exemple, també a la introducció a *La criada amorosa*, escriu: «Aquest viatge [el de *traslladar-se* a un altre temps i una altra cultura] no és fàcil. Ben sovint caiem en la temptació de suavitzar-lo *actualitzant* els textos, *acostant-los* a les nostres coordenades, gairebé sempre a l'empara de la idea segons la qual els clàssics (i alguns més que d'altres) són els nostres contemporanis». En això, és taxatiu: «Crec, més aviat, que el principal atractiu dels clàssics és que no són els nostres contemporanis i que el misteri d'una poètica social i dramàtica diferent de la nostra és el millor plaer que ens poden proporcionar. Que tal vegada no és l'art dramàtic l'única tecnologia que —de moment— ens permet endinsar-nos en els túnels del temps? Per què hem de renunciar a aquesta meravellosa possibilitat vestint els personatges del passat com a nosaltres mateixos, fent que habitin les nostres

15. El text «Acerca de la traducción de *La serva amorosa*» torna a ser, en aquest punt, interessantíssim, perquè Melendres s'hi planteja precisament aquestes qüestions. No hi ha dubte que una anàlisi d'aquestes opcions de traducció en els textos dramàtics traduïts per Jaume Melendres ens proveiria de dades molt útils, però depassaria de molt l'abast d'aquest article.

16. En el sentit que ell mateix de vegades li donava, Jaume Melendres entenia que una traducció implicava sempre una «adaptació», com hem vist més amunt en relació amb l'obra de Rusiñol traduïda per Benavente. «Molt sovint, darrere d'un traductor, no s'hi amaga un traïdor; s'hi amaga un adaptador», va dir a les Jornades de Traducció Teatral celebrades a la Universitat de Vic el 2000 (MELENDRES, 2000c).

17. Al meu entendre, caldria entrar al nostre diccionari el terme «anatopia», com existeix en anglès «*anatopism*» com a correlat d'«*anachronism*».

pròpies cases?»¹⁸ (MELENDRES, 1994 : 43-44).¹⁹ Tanmateix, va signar com a «adaptació lliure» la seva traducció de *Stella* de Goethe; i va adaptar *The Primary English Class*, una obra del nord-americà Israel Horovitz en què es juga amb l'ensenyament de l'anglès, a *Catalanish*, una adaptació anatòpica probablement obligada, però que en qualsevol cas constitueix una altra prova de la flexibilitat de la ideologia de Melendres sobre la traducció teatral. Al capdavant, totes les característiques que n'hem anat esgranant ens parlen d'un pensament que no és mecanicista ni simplificador, ni ho pot ser, perquè és el propi d'un home que coneix les dificultats i la varietat dels problemes que genera la pràctica de la traducció teatral, i que pretén assolir en cada cas de la millor manera possible, però no sempre igual, l'objectiu de traduir un text per a l'escena.

Fins en aquesta constatació ens ha portat la segona conclusió del repertori de les seves traduccions teatrals: que Jaume Melendres va traduir gairebé sempre pensant en l'escena i per a l'escena; enfilem el camí de les altres conclusions que deriven de la llista. La tercera fa referència a la fidelitat de Melendres a la llengua catalana: la immensa majoria de les seves traduccions teatrals són en català. Al castellà, a part de les tres que va fer per a l'Asociación de Directores de Escena de España (*La criada amorosa* de Goldoni, *Los negocios son los negocios* d'Octave Mirbeau i *Los cuervos* d'Henry Becque), només va traduir un parell de textos dramàtics (*Ismenia mía* d'Eugène Labiche i les dues peces breus de Noëlle Renaude) que feien de complement a la traducció catalana. Fidelitat, i també normalitat: a la fi, això és una conse-

18. «Este viaje no es fácil. Caemos a menudo en la tentación de suavizarlo “actualizando” los textos, “acercándolos” a nuestras coordenadas, casi siempre al amparo de la idea según la cual los clásicos (y algunos más que otros) son nuestros contemporáneos. [...] Creo, más bien, que el principal atractivo de los clásicos es que no son nuestros contemporáneos y que el misterio de una poética social y dramática distinta a la nuestra es el mejor placer que pueden proporcionarnos. ¿Acaso no es el arte dramático la única tecnología que —de momento— nos permite adentrarnos en los túneles del tiempo? ¿Para qué renunciar a esta maravillosa posibilidad visitando a los personajes del pasado como a nosotros mismos, haciendo que habiten nuestras propias casas?».

19. La mateixa idea és defensada en el pròleg a *La importància de ser Frank*: l'adaptació, entesa com a «operació que consisteix a modificar les coordenades espaciotemporals de l'original», «priva d'un dels majors plaers que l'art dramàtic ens ofereix: travessar els túnels del temps pagant un peatge francament irrisori, veure el passat ni que sigui virtualment» (MELENDRES, 1998 : 8).

quècia de la destinació escènica de les traduccions, que majoritàriament van ser elaborades per al nostre context teatral.

La quarta qüestió a considerar en relació amb el repertori també fa referència a les llengües implicades en les traduccions, però en aquest cas a les de sortida. D'entrada, es pot afirmar que la llengua estrangera de referència de Jaume Melendres va ser el francès, com és normal en algú que fins i tot va viure uns anys a París. No en va totes les traduccions de textos no dramàtics de què hem parlat més amunt eren originals francesos; ara hi hem d'afegir que vint-i-sis de les quaranta-sis obres de teatre traduïdes corresponen a textos en llengua francesa. La fidelitat a aquesta llengua com a llengua de cultura teatral es va mantenir des de l'inici fins al final de la seva carrera; de fet, als últims anys no va traduir d'altra llengua que no fos del francès, que d'aquesta manera esdevé la llengua axial del seu repertori d'obres de teatre traduïdes. L'altra gran llengua teatral de Melendres va ser l'anglès, fet remarcable, i lloable, en un home que pertany a una generació per al qual el francès, i no pas l'anglès, va ser la finestra natural al món exterior en un país on per respirar aire pur, i democràtic, calia obrir certament alguna finestra. Melendres va ser conscient de l'ascens de l'anglès com a pròxima nova llengua de cultura, i també de les oportunitats que oferia aquesta llengua per donar a conèixer grans textos de grans dramaturgs del teatre contemporani. En total, va traslladar al català dotze obres de l'anglès, des de 1975 fins a 1991. Va ser durant la primera meitat de la dècada dels anys vuitanta que va traduir més producció en llengua anglesa; són els anys de les traduccions de Tennessee Williams, de Wilde, de J. B. Priestley, de G. B. Shaw, d'Orton... Curiosament, després de la versió que va fer el 1991 de l'obra d'Israel Horovitz no va tornar a traduir de l'anglès; curiosament o, potser, *tout court*, casualment. Des d'aleshores, el francès va esdevenir del tot predominant.

A part del francès i de l'anglès, Jaume Melendres també va traduir algunes obres d'autors, pocs, que van escriure en altres llengües, com l'alemany (Goethe, Wedekind, Fassbinder). No va ser pròdig, com és lògic, traduint del castellà, llengua de la qual va traslladar una sola obra, d'Ernesto Caballero. I tampoc no ho va ser de l'italià, malgrat el seu domini d'aquesta llengua: només va traduir dues obres, les dues de Goldoni (*Els enamorats* en català i *La criada amorosa* en castellà). En alguns casos devia fer servir una llengua interposada, probablement el francès: per exemple, va traduir una obra del suec Strindberg i una altra de la polonesa Zapolska.

Després d'haver tractat de la destinació de les traduccions i de les llengües en joc, la cinquena conclusió rellevant derivada del repertori és la que fa re-

ferència a la cronologia dels autors i les obres originals. Hi ha, en aquest sentit, un fet que crida molt l'atenció. Si s'observa la nòmina dels autors, observarem que el més antic (a banda d'Eurípides, traduït a partir d'una adaptació francesa de Michel Vinaver) és Molière. El rei de la comèdia del *grand siècle* és seguit pels comediògrafs del XVIII Marivaux i Goldoni, els romàntics Goethe i De Musset, una obra de mitjan segle XIX de Labiche i, tot seguit, una colla d'obres de final del segle XIX: de Becque, Wilde, Strindberg, Shaw i Wedekind. Tota la resta, fins a trenta-quatre, són obres escrites al segle XX: encara que alguns dels autors (Synge, Mirbeau, Zapolska, Feydeau, Cocteau i Priestley) nasquessin al segle XIX, les obres traduïdes pertanyen al segle XX. La resta d'autors traduïts són tots ells nascuts al segle XX (Beckett, Anouilh, Williams, Duras, Rohmer, Lamy & Hamon, «Copi», R. D. MacDonald, Orton, Lagarce), i fins i tot un nombre considerable són dramaturgs encara vius a data d'avui, 2010: Vinaver, Duffy, Horowitz, M. Tremblay, Salvaing, Hampton, Galine, Deutsch, Renaude, L. Tremblay, Caballero i Melquiot (de fet, aquest darrer va néixer tot just el 1972). En síntesi: es tracta d'autors contemporanis, alguns fins de ben recents; i no resulta pas rar que algunes de les traduccions fossin fetes pocs anys després de la seva estrena en la llengua original. Per descomptat, en aquesta constatació hi té molt de pes el fet, hi tornem a insistir, que Jaume Melendres fes la immensa majoria de les traduccions pensant en l'escena i per a escenificacions predeterminades, però això no ens ha d'impeidir remarcar la intensa vinculació amb la contemporaneïtat que va mantenir, també a través de la seva activitat traductora. Això s'infereix del seu compromís amb la literatura dramàtica contemporània, fins i tot la més actual, sense que mai oblidés el període tan decisiu en l'evolució de la història del teatre que abasta les últimes dècades del segle XIX i les primeres del XX, ni tampoc alguns clàssics fonamentals francesos i italians: no podia ser d'altra manera en un home culte i de cultura escrita, que va compaginar sempre aquesta forma de cultura amb la cultura estrictament teatral, o escènica.

La darrera conclusió (però *not least*, precisament) que es pot fer derivar de la llista afecta una qüestió molt àmplia que aquí tot just podem apuntar, la de la tipologia de les obres. En aquest àmbit, es tracta d'unes dades valuoses perquè també parlen dels interessos teatrals de l'autor: és segur que en general Jaume Melendres va traduir obres que d'una manera o altra li interessaven molt. Posem l'atenció en un parell d'elements susceptibles de ser valorats. El primer és el gust pel teatre compromès, i valgui aquest terme no pas com a sinònim de teatre polític (tot i que, el gust pel bon teatre polític, en

sentit ampli, també l'hi trobem),²⁰ sinó en el sentit d'un teatre que adquireix un compromís, de qualitat i de transformació, amb l'evolució històrica de l'art dramàtic: un teatre que interroga sobre el món i alhora s'interroga sobre les formes expressives adients a aquesta indagació, unes formes que necessàriament han de ser canviants perquè també ho és el món, a banda de les innovacions que es van produint en tots els àmbits de l'art i de l'estètica. Que Melendres traduís Cocteau, Anouilh, Strindberg, Wedekind, Beckett o Vinaver, per dir-ne uns quants, ens indica amb prou claredat la seva inclinació per l'experimentació, per la recerca de noves formes artístiques sempre que fossin ben contrastades per un índex molt elevat de qualitat dramàtica i literària. D'altra banda, els vastos coneixements que tenia d'història del teatre li van permetre mantenir gustos ben diversificats, que expliquen, sense contradiccions internes, el seu interès per farses i vodevils com per exemple els de Labiche i Feydeau: sabia que determinades formes convencionals, o aparentment convencionals, duen implícit el germen de transgressions no evidents. D'aquí, és clar, el gust per G. B. Shaw i fins i tot per Wilde.²¹

Això darrer ens porta al segon element, i l'última consideració d'aquestes pàgines: tot i que en el repertori de traduccions hi ha un nombre gens menyspreable de drames, i fins d'alguna forma moderna pròxima a la tragèdia, en destaca el gruix molt considerable de comèdies. De comèdies de diferents caràcters i èpoques, però que s'ajusten a la definició, com sempre sagaç, que Jaume Melendres va donar del gènere a *La direcció dels actors. Diccionari mínim*: «Estructura dramaturgica en la qual els personatges intenten amb totes les seves forces millorar la seva situació inicial, sense la més mínima intenció de fer riure, tot i que les situacions a què dóna lloc el seu esforç desesperat puguin resultar còmiques vistes des de l'exterior» (MELENDRES, 2000a : 38).²² El sentit de l'humor: una necessitat inexcusable de l'ésser humà que es respira, per cert, en molts racons d'aquell peculiar diccionari, i que també travessa de començament a final l'activitat de traduccions de textos dramàtics de Jaume Melendres, i la seva carrera professional en general. Potser no és pas casualitat que aquests elements que conformen la tipologia de les obres

20. No oblidem, tampoc, que va traduir *Un teatre de situacions* de Jean-Paul Sartre.

21. Precisament, en aquest sentit és paradigmàtica (i brillantíssima) la defensa que fa, en el pròleg a l'edició de la seva traducció de *La importància de ser Frank*, de la necessitat de traduir Oscar Wilde (MELENDRES, 1998).

22. Amb tot, l'entrada «gènere» d'aquest diccionari no té pèrdua precisament per la desmitificació que exerceix de les categoritzacions genèriques.

traduïdes, com el compromís amb la innovació teatral i el sentit de l'humor, siguin elements concomitants en les obres d'autoria pròpia, les que va escriure com a escriptor dramàtic. En qualsevol cas, no deixa de ser curiós que en un art que té en el caràcter efímer el tret potser més definidor, siguin precisament les traduccions, al costat de les obres pròpies, les realitzacions que més fàcilment poden escapar a aquest caràcter,²³ propi de tota activitat teatral —de tota activitat humana: de la vida humana, a la fi. Potser no va ser la més rellevant, però la tasca de traductor teatral de Jaume Melendres comparà entre aquelles que més es perllongaran en la nostra memòria.

Bibliografia citada

- ESPASA, Eva (2001): *La traducció dalt de l'escenari*. Barcelona: Eumo Editorial.
- MELENDRES, Jaume (1988): «Nota introductòria». A: Alfred DE MUSSET, *Fantasio. No feu bromes amb l'amor*. Barcelona: Institut del Teatre, p. 79.
- (1989): «L'espai de la llengua». Ponència llegida a: Jornades de Traducció Teatral. Barcelona: Institut del Teatre [transcripció mecanoscrita no editada], gener.
- (1994): «Acerca de la traducción de *La serva amorosa*». A: Carlo GOLDONI, *La criada amorosa. La guerra. La hostería de la posta*. Madrid: Asociación de Directores de España, pp. 43-48.
- (1995): Intervenció oral a: *Goldoni en Europe aujourd'hui – et demain? Utopie théâtrale en quatre journées dédiée à Bernard Dort*. Estrasburg: Circé, p. 82.
- (1998): «La importància de les formes prenyades o l'home del gira-sol al trau». A: Oscar WILDE, *La importància de ser Frank*. Barcelona: Institut del Teatre, pp. 7-12.
- (2000a): *La direcció dels actors. Diccionari mínim*. Barcelona: Institut del Teatre.
- (2000b): «Notas del revisor». A: Santiago RUSIÑOL, *Llibertat! ¡Libertad!*. Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España i Institut del Teatre, pp. 44-46.
- (2000c): «Traduir respiracions». Ponència llegida a: IV Jornades de Traducció

23. Això és així, en bona part, perquè Melendres va tenir cura de donar a la publicació, encara que no en fos l'objectiu prioritari, vint-i-dues de les seves traduccions d'obres de teatre; la resta també es poden consultar al catàleg de l'Institut del Teatre.

a Vic: Traducció Teatral. Vic: Universitat de Vic [gravació en videocasset no editada], 5 i 7 d'abril.

PAVIS, Patrice (1996): *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología (nueva edición revisada y ampliada)*. Traducció de Jaume Melendres. Barcelona: Paidós, 1998.

